

Individualmythologie und Stilprinzip

Eine tiefenpsychologische Strukturanalyse
des Werks von Max von Moos

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von
HANS-JÖRG HEUSSER
von Zürich

angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Emil Maurer

Zürich 1980
Zentralstelle der Studentenschaft

1982

Individualmythologie und Stilprinzip

Eine tiefenpsychologische Strukturanalyse
des Werks von Max von Moos

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von
HANS-JÖRG HEUSSER
von Zürich

angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Emil Maurer

Zürich 1980
Zentralstelle der Studentenschaft



Teildruck: Die vollständige Arbeit
erscheint 1981 in der Reihe "Oeuvre-
kataloge Schweizer Künstler" des
Schweizerischen Institut für Kunst-
wissenschaft, Zürich

EINLEITUNG	1
1. TEIL: INDIVIDUALMYTHOLOGIE UND KOMPLEX	18
1.1. Das von Moos'sche Werk als Phantasieprodukt	19
1.1.1. Abbild und Phantasiebild	19
1.1.2. Phantasie, Komplex, Individualmythologie	31
1.1.3. Das Phantasiebild und seine Deutung	44
1.2. Grundelemente der von Moos'schen Individualmythologie	54
1.2.1. Das "Parade"-Beispiel	54
1.2.2. Die weibliche Dreieinigkeit	59
1.2.3. Der wehrhafte Hag	62
1.2.4. Die Gorgo	68
1.2.5. Der Versteinte	72
1.2.6. Die Kastriererin	80
1.2.7. Das Ich vor der weiblichen Wand	85
1.2.8. Der kastrierte Held	91
1.2.9. Der kastrierende Phallus und das Mondmotiv	96
1.2.10. Der furchtbare Sohn	100
1.2.11. Die kastrierte Kastriererin	105
1.2.12. Die furchtbare und die göttliche Mutter	109
1.3. Die von Moos'sche Individualmythologie als Symptomatik des Mutter-Komplexes	119
1.4. Individualmythologie und ikonographische Entwicklung	129
1.4.1. Individualmythologie und Wiederholungszwang	129
1.4.2. Bilder des Gleichen: "Versteinerte Tänzerinnen" (ca.1936) und "Phantome" (1966)	135
1.4.3. Selbstkritische Anmerkung über die Ungleichheit des Gleichen	142

1.4.4. Zwei ikonographische Hauptmotive: Ihre Entwicklung und ihr Zusammenhang mit der Individualmythologie	147
1.4.4.1. Das "Parade"-Motiv	147
1.4.4.2. Das Masken-Motiv	158
1.4.5. Individualmythologie und tachistische Motive	165
 2. TEIL: KOMPLEX UND STILPRINZIP	172
2.1. Psychische und künstlerische Absicht	173
2.2. Exkurs über den Nutzen des künstlerischen Schaffens für den Künstler	184
2.3. Das Stilprinzip "Zweieinigkei"	190
2.4. Stil, Bedeutungssinn, Verständlichkeit	199
 SCHLUSSBEMERKUNG	207
ANMERKUNGEN	208
VERZEICHNIS DER ZITIERTEN LITERATUR	222

1.2. GRUNDELEMENTE DER VON MOOS'SCHEN INDIVIDUALMYTHOLOGIE

1.2.1. DAS "PARADE" - BEISPIEL

Im folgenden versuche ich den Nachweis zu führen, dass die von Moos'sche Ikonographie, so mannigfaltig sie sich auch präsentieren mag, eine einzige Grundstruktur aufweist; diejenige seiner Individualmythologie. Nun bringt Mythologie - nach Jung - immer Inhalte des kollektiven Unbewussten zum Ausdruck, handelt also von den Archetypen. Das Individuelle einer "Individualmythologie" besteht demnach nicht in persönlichen Inhalten eines Individuums, sondern lediglich darin, dass ein Individuum einen für seine Existenz schicksalshaften Mythos besitzt, oder vielmehr von diesem besessen wird. Die "Mythenwahl" vollzieht sich ebenso unfreiwillig wie die "Neurosenwahl".

Wenn das von Moos'sche Werk, wie ich behaupte, eine Individualmythologie zur Darstellung bringt, muss es möglich sein, jedes von Moos'sche Bild, das den Kriterien des "Phantasiebilds" genügt, als Symbolik ein und desselben mythologischen Geschehens zu erkennen. Wir können daher mit unserer Untersuchung bei jedem beliebigen von Moos'schen "Phantasiebild" beginnen. Aus drei Gründen habe ich mich entschlossen, das Bild "Parade" (Abb. 1) im Besitz des Zürcher Kunsthhauses, zum "Parade-Beispiel" meiner Ausführungen zu machen. Erstens gehört "Parade" ikonographisch zu einer zentralen, sich über Jahrzehnte hinziehenden Werkgruppe des von Moos'schen Schaffens, die der Künstler selbst "die Paraden" nennt. Zweitens ist das Bild m.E. von hoher Qualität, was wichtig ist, weil schlechte Bilder bedeutungsmässig Leer- oder Schwachstellen aufweisen, welche die Deutungsarbeit unnötig erschweren. Drittens fiel der Kommentar des Künstlers zu diesem Bild ganz besonders ausführlich und

aufschlussreich aus, was die Aufklärung des Bedeutungssinns wesentlich erleichterte. Dieser Kommentar ist denn auch ein hervorragendes Beispiel dafür, wie von Moos "durch assoziative Angliederung weiteren Materials" dazu beitrug, das "bewusste Begreifen des symbolischen Ausdrucks des Unbewussten" (Jung) zu ermöglichen, d.h. die Grundelemente seiner Individualmythologie zu erkennen. Von Moos sagt:

"Das Bild entstand sehr langsam. Zuerst malte ich einen Grund aus verschiedenen Farben, ohne zu wissen, was entsteht. Dann begann ich farbig dreinzuzichnen. Die Zeichnung wurde dann unter Benutzung des Grundes farbig ausgewertet.

Auf dem Bild sind drei weibliche Figuren, das Thema geht wieder in diese "Parade"-Bilder hinein⁷⁰. Die Figuren sind en face gegeben wie ein Gartenhag; es ist eine verriegelte Welt. Obwohl die Figuren im einzelnen räumlich sind, sind sie im ganzen nicht räumlich, sondern eher reliefartig. Das Bild ist ohne Ausblick, eine verriegelte Welt.

Ganz allgemein könnte man sagen, es seien im Gegensatz zu anderen Bildern viele Lebenssymbole da, also vor allem Brüste, die in dieser Anzahl und Ueppigkeit in meinem Werk selten vorkommen."

Fragesteller: "Sind die Figuren tot oder lebendig?"

"Dazwischen. Sie sind nicht tot und nicht lebendig. Diese Figur" - zeigt auf das linke "Bein" der mittleren Figur - "wurde aus einem amputierten Bein entwickelt. Bei der linken Figur ist der Arm eine Art Zange. Die Köpfe aller drei Figuren sind unfähig zu denken. Es ist vielleicht das Allertypischste für mein Werk, dass die Köpfe unfähig sind zu denken. Ich habe in früheren und mittleren Jahren Anstrengungen gemacht, mit dem Denken zur Erkenntnis zu gelangen. Diese Versuche haben fehlgeschlagen. Ich bin mit dem Denken nicht zur Erkenntnis gelangt.

Die erste Figur links hat einen 'Zolgggen' als Kopf, der denkmächtig ist. Die rechte Figur hat sogar eine boshaftige Zange, die ins Unbestimmte greift.

Dann kommt die Zone der Extremitäten, diese zeigen auf die Mitte zu, auch der Kopf links.

Am schwersten fällt mir die Interpretation dieser Ei-Form" - zeigt auf das waagrechte eiförmige Gebilde am oberen Rand in der Bildmitte.

"Die Figur rechts hat keine Arme. Frauen ohne Arme erregen mich.

Die Zone der Brüste ist merkwürdig lebensvoll und relativ üppig. Bei der linken Figur ist die linke Brust eine Hand, deren Sinn mir unklar ist; ich habe keine Interpretation dafür.

Die Zone des Bauches ist bei der ersten Figur ziemlich abstrakt. In diesem Bauch drin ist eine Vagina, die hier waagrecht gestellt ist. Vaginas haben in meinen Bildern nie etwas Werbendes. Sie sind eher ein Eingangstor zum Ungebohrenen. Dieses übt für mich je länger je mehr eine irrsinnige Phantasie aus.⁷² Ein griechischer Philosoph hat gesagt, es sei das grösste Glück, nicht geboren zu werden. Vaginas sind bei mir immer Eingangstor ins Vorgeburtliche, ins Nichtwissen, ins Nichtsein, zu allem, was nicht ist. Ich bin mit allem, was ist, mein Leben lang nicht zurecht gekommen. Vaginas sind bei mir Architekturen ohne sinnlichen Reiz, das Gegenteil von Pornographie. Ich würde gerne Pornographie malen, wenn ich könnte, aber ich kann nicht.

Bei der ersten Figur links sind die Beine abstrakte Röhren ohne jede Sinnlichkeit. Bei der zweiten Figur ist ein Bein amputiert, das andere eine unsinnliche Röhre.

Die dritte Figur rechts hat einen sehr langen Leib, sie wirkt wie ein Turm; sie ist die abstrakteste von allen, nur die Brüste erinnern an Leben.

Zwischen der ersten und der zweiten Figur von links befindet sich eine Säge. Die gibt es bei mir oft, aber viel-

leicht nirgends so aufdringlich wie hier. Diese Säge ist zweifellos da, um Beine, Arme, Glieder abzusägen. Sie hat die Wichtigkeit einer Figur. Das Absägen ist so wichtig wie die Figuren selbst."⁷³

Der Kommentar zu "Parade" geht wie die meisten Aeusserungen des Künstlers zu seinen Bildern weit über eine blosser Beschreibung des manifesten Bildinhalts hinaus. Nicht nur werden Objekte, die für den unbefangenen Betrachter die Eindeutigkeit vermissen lassen, eindeutig identifiziert, sondern es werden auch häufig Assoziationen angefügt. So wird z.B. von der Säge gesagt, sie sei zweifellos da, um Arme, Beine, Glieder abzusägen.

Welchen Stellenwert dürfen wir diesen, über das unmittelbar Evidente hinausgehenden Aussagen beimessen? Im vorliegenden Fall werden sie vor einem Bild geäussert, dessen Entstehung mehr als zwei Jahrzehnte zurückliegt. Können sie uns überhaupt noch etwas über die unbewussten Motive verraten, die zur Entstehung des Bildes führten? Selbst die nochmalige Beschreibung desselben Bildes einige Tage später hätte mit grosser Wahrscheinlichkeit nicht nur zu einem anderen Wortlaut, sondern vermutlich sogar z.T. zu anderen Assoziationen geführt.

Es darf daher nicht von vorneherein angenommen werden, dass die Ausführungen des Künstlers zu "Parade" zum Begreifen des Bildes als eines symbolischen Ausdrucks des Unbewussten beizutragen vermögen. Im Rückblick auf eine grosse Zahl von Interviews hat es sich aber gezeigt, dass die von Moos'schen Assoziationen immer um gewisse gleichbleibende Grundgedanken kreisen. Allerdings können es unterschiedliche Bildelemente sein, die ein und denselben Gedanken auslösen. So rufen im "Parade"-Interview die "denk-unfähigen Köpfe" beim Künstler die Assoziation herauf, er sei mit dem Denken nicht zur Wahrheit gelangt, während der gleiche Gedanke in einem Kommentar zum Bild "Danse Macabre" (Abb. 30) von 1966 angesichts des dunklen Hintergrunds der

Figuren geäußert wird. Von Moos erklärt dort:

"Was hinter den Figuren ist, weiss ich nicht. Dunkelheit. Diese entspricht wahrscheinlich meinem Agnostizismus; ich kann keine Wahrheit erkennen, ich habe wohl die Instrumente dazu nicht im Kopf, oder die Wahrheit entzieht sich aus einer Bosheit des Seins heraus dem erkennenden Zugriff. Die Wahrheit würde ich vermuten, kann niemand erkennen; ich schon gar nicht!"⁷⁴

Man darf daher die vom Künstler zu seinen Bildern assoziierten Gedanken nicht in starrer Verbindung zum auslösenden Gegenstand sehen. Es geht vielmehr darum, den Zusammenhang von Objekt und assoziiertem Gedanken für jeden einzelnen Fall neu zu ermitteln, indem man die dahinterstehende Vorstellung aufdeckt. Oft wird ein mosaikartiges Zusammenfügen des Zusammenpassenden den Weg der Deutung weisen. Zur Säge in "Parade" assoziiert von Moos, sie diene zweifellos dazu, Arme, Beine, Glieder abzusägen. Dazu passt, dass die Figur rechts keine Arme hat - ein Sachverhalt, der den Künstler bei seiner Bildbeschreibung zur Mitteilung veranlasst, Frauen ohne Arme erregten ihn. Von Moos macht uns ausserdem darauf aufmerksam, dass die mittlere Figur ein amputiertes Bein (eine Art Seeräuber-Holzbein) hat.

Es ergibt sich so ein ganzer Komplex von Vorstellungen, die alle mit dem Absägen (Amputieren) von Gliedern zusammenhängen. Es wird zu erklären sein, inwiefern dieser Vorstellungskomplex zur latenten Bedeutung des "Parade"-Bildes und damit zur von Moos'schen Individualmythologie gehört.

1.2.2. DIE WEIBLICHE DREIEINIGKEIT

Max von Moos gibt uns im ersten Satz seines Kommentars zu "Parade" einen wichtigen Hinweis auf den "Phänomensinn" des Bildes. Er sagt, es seien drei weibliche Figuren dargestellt. Auch wenn mit dieser Aussage der "Phänomensinn" - wie wir sehen werden - nicht erschöpfend beschrieben ist, lehrt uns doch auch der Augenschein, dass die "drei weiblichen Figuren" ein ganz wesentliches Element des Bildes sind. Welches ist die Bedeutung dieser drei "Weiber", wer sind sie? Max von Moos sagt in seinem Kommentar nichts über ihre Identität. Wir stehen also einer anonymen weiblichen Dreiheit gegenüber. Aus der Mythologie sind uns solche weiblichen Dreitheiten wohlbekannt: die griechischen Moiren, die römischen Parzen, die germanischen Nornen. Alle diese mythologischen Namen erscheinen im von Moos'schen Werk als Bildtitel. Die nach den Schicksalsgöttinnen benannten Bilder zeigen jene zum Hag aufgereihten drei weiblichen Ganzfiguren wie wir sie in "Parade" finden. (S. Abb. 31-35). Die im Prinzip gleiche Ikonographie findet sich auch in einer Reihe von Darstellungen mit anderen Titeln, die von "Versteinerte Tänzerinnen" (ca. 1936) (Abb. 36) bis zu "Trio" (1970) (Abb. 37) reicht. Zu dieser Gruppe gehört das Bild "Phantome" von 1966 (Abb. 38). Nach der Bedeutung der Dreizahl in diesem Bild gefragt, erklärte von Moos:

"Es kommen in ähnlichen Bildern auch andere Zahlen vor, aber am häufigsten ist schon die Dreizahl. Die Dreizahl kommt mir als eine Art heilige Zahl vor, als magische Beschwörungsformel, als eine Art weiblicher Dreieinigkeit. In gewissem Sinn ist es zufällig, dass es in der christlichen Dreieinigkeit Männer sind. Wenn das Christentum aus dem Matriarchat hervorgewachsen wäre, wären es dort auch Frauen. Mir liegt das Matriarchat näher, es kommen ja auch in den meisten meiner Bilder Frauen vor und zwar in uralter mythischer Gestalt."⁷⁵

Wenn im Bild "Phantom", das die nämlichen ikonographischen Hauptcharakteristika aufweist wie "Parade", die Dreizahl der Figuren den Aspekt der "weiblichen Dreieinigkeit" hat und mit dem Matriarchat in Verbindung gebracht werden kann, dann ist wohl diese Bedeutung der Dreiheit auch in "Parade" latent vorhanden. Worin aber besteht der Zusammenhang zwischen Matriarchat und Schicksalsgöttinnen-Dreiheit, und was bedeutet es, wenn von Moos sagt, dass ihm das Matriarchat näher liege als die patriarchalische Welt des Christentums?

Johann Jakob Bachofen (1815 - 1887) hat in seinem berühmten Werk über das "Mutterrecht"⁷⁶ die archaische Entwicklungsstufe der Menschheit als eine Epoche des Matriarchats beschrieben. Religionshistorisch kennzeichnet er diese Epoche als eine Welt der Mutter- und Schicksalsgöttinnen. Von Moos, der sich viel mit alten Kulturen beschäftigte, hat natürlich Kenntnis von den Grundgedanken Bachofens. Da aber, wie ich glaube zeigen zu können, seine Vorstellung vom "Matriarchat" weniger durch das Studium der einschlägigen Literatur als vielmehr durch eine existentielle Auseinandersetzung mit dem Mutter-Archetypus geprägt ist, soll hier nicht versucht werden, diese Vorstellung aus den historischen Kenntnissen des Künstlers heraus zu begreifen. Ein solcher Versuch müsste meines Erachtens in die Irre führen, da von Moos seinen Begriff des "Matriarchats" wohl weniger aus literarischen Studien als vielmehr aus eigenem Erleben gewonnen haben dürfte. Es gilt daher primär dieses innere Erleben zu verstehen. Einen Weg dazu weist uns Erich Neumann, der - ausgehend von den Gedanken Bachofens und C.G. Jungs - eine Phase in der psychischen Entwicklung des heutigen Menschen in Parallele setzt zu jener psychischen Entwicklungsstufe der Menschheit, welche dem Matriarchat entsprach:

"Die Phase, in der das Ich-Bewusstsein in seiner Beziehung zum Unbewussten noch kindlich, d.h. relativ unselbständig

ist, wird im Mythos durch den Archetyp der Grossen Mutter repräsentiert. Die Konstellation dieser psychischen Situation ebenso wie ihre Ausdrucks- und Projektionsformen bezeichnen wir als "Matriarchat", und nennen im Gegensatz dazu "patriarchalen Akzent" der Bewusstseinsentwicklung die Tendenz des Ich, sich vom Unbewussten frei zu machen und es zu beherrschen.

Matriarchat und Patriarchat sind also psychische Stufen, die durch verschiedene Entwicklungen des Bewusstseins und des Unbewussten, besonders aber durch verschiedene Stellungen des einen zum andern charakterisiert sind. Matriarchat bedeutet daher nicht nur die Herrschaft des Archetyps der Grossen Mutter, sondern allgemeiner eine psychische Gesamtsituation, in der das Unbewusste (und das Weibliche) dominieren, das Bewusstsein (und das Männliche) noch nicht zur Eigenständigkeit und Unabhängigkeit gekommen sind."77

Die drei weiblichen Figuren, die für von Moos die "Dreieinigkeit" des Matriarchats repräsentieren, meinen also die oberste Gottheit dieser Stufe, d.h. die Grosse Mutter. Sie sind damit Vertreterinnen des Mutter-Archetyps. Wenn von Moos sie als "Dreieinigkeit" bezeichnet, so sagt er uns damit, dass die Drei für ihn eigentlich Eins sind, d.h. sie sind Symbol für die "Grosse Mutter". Archetypen aber, das war eine der grossen Entdeckungen Jungs, sind keine historischen Gebilde, sondern Grundstrukturen des Psychischen, die auch im heutigen Menschen fortwirken. Wenn von Moos daher die Schicksalsgöttinnen-Dreieinigkeit in völlig ahistorischer Form darstellt, dann entspricht dieser unkonventionellen Darstellungsweise auch eine Unkonventionalität des Inhalts. Es geht dabei nicht um die historistische Wiederbelebung einer längst versunkenen Götterwelt, sondern um die Darstellung einer psychischen Situation des Künstlers. Es ist sein Schicksal, das die "Moiren", "Parzen" und "Nornen" seiner Bilder verkünden.

1.2.3. DER WEHRHAFTE HAG

"Die Figuren sind en face gegeben - wie ein Gartenhag", sagt von Moos im Kommentar zu "Parade". Zum Bild "Danse Macabre" (Abb. 30), das ebenfalls zur Gruppe der "Paraden" gehört, erklärt er: "Die Figuren bilden auch eine Verbotstafel, einen wehrhaften Hag, man kann da nicht mehr durch." Das Haghafte, Wegversperrende der drei weiblichen Figuren scheint für von Moos untrennbar mit dem "Parade"-Motiv verbunden zu sein; dass dies zutrifft wird ja auch durch den Augenschein bestätigt. Die drei Figuren bilden tatsächlich eine Art Hag. Ihre Dreizahl, die den Schicksalsgöttinnen-Aspekt ins Spiel bringt, gehört dagegen nicht zu den unerlässlichen Charakterzügen des "Parade"-Motivs. In anderen Bildern besteht der "Weiberhag" aus vier, häufiger aus fünf oder sechs "Weibern". Wird dadurch die Bedeutung des Motivs grundlegend verändert?

Für von Moos ist die Anzahl der Figuren offenbar ein Nebenaspekt der "Parade"-Thematik. Zum Bild "Phantome" (Abb. 38) führt er aus, es kämen in ähnlichen Bildern auch andere Figurenzahlen vor. Zur Fünffzahl der Figuren in "Danse Macabre" erklärt er: "Es sind im Grunde genommen fünf Figuren aus einem riesigen Heer" Zweifellos wird durch die Erhöhung der Figurenzahl der visuelle Eindruck des Haghaften verstärkt. Das Hauptmerkmal der Zaun-Gestalt ist ja die bandhafte Horizontalentwicklung von in kurzen Abständen aufeinanderfolgenden parallelen Vertikalen. Durch die höhere Zahl an "Weibern", welche die Vertikalen des "Hags" bilden, erhält das Haghafte der Darstellung stärkeres Gewicht. Dass dadurch gleichzeitig mehr "Weiber" auftreten, hat seine tiefenpsychologische Richtigkeit. Mit S. Freud kann die Vervielfachung der weiblichen Gestalt bei von Moos als sog. Perseveration verstanden werden. In ihr begegnen wir einer weiteren Form des entstellten Ausdrucks latenter Inhalte resp. unterdrückter Affekte. Wie

Freud sagt, ist die Perseveration "ein ausgezeichnetes Hilfsmittel, um die affektive Betonung anzuzeigen."⁷⁸ Als Beispiel einer Perseveration zitiert Freud in seiner Studie zu Leonardo da Vinci die Zornesrede des Hl. Petrus gegen seinen unwürdigen Stellvertreter auf Erden aus Dantes "Paradiso". Der Hl. Petrus äussert dort seine Empörung durch die dreimalige Wiederholung der Worte "il luogo mio":

"Quegli ch'usurpa in terra il luogo mio,
 Il luogo mio, il luogo mio, che vaca
 Nella presenza del Figliuol di Dio,
 Fatto ha del cimiterio mio cloaca."

(Dante, Paradiso, Canto XXVII, V. 22-25)

Es versteht sich, dass die Perseveration nicht nur als Wortwiederholung, sondern als Form- und Gestaltwiederholung auch in der bildenden Kunst möglich ist, wenn es darum geht, eine "affektive Betonung" anzuzeigen.

Wir haben festgestellt, dass die drei "Weiber" in "Parade" ein Symbol für die archetypische Gestalt der "Grossen Mutter" sind; ihr gilt also der Affekt, der zur Perseveration der Weibsgestalt führte. Was es bei von Moos, mit jenem Affekt, welcher der "Grossen Mutter" gilt, auf sich hat, wird noch ausführlich zur Sprache kommen. Vorerst sei lediglich festgestellt, dass sich die Bedeutung des "Parade"-Motivs mit der Erhöhung der Figurenzahl nur graduell, nicht aber grundlegend verändern dürfte. Wenn wir annehmen, dass der von Moos'sche Affekt in erster Linie dem "Weib in uralter mythologischer Gestalt", d.h. der Grossen Mutter gilt, dann wären die Vorstellungen, die diese in ihm heraufbeschwört, diejenigen eines Hags vor einem Garten resp. eines "wehrhaften", d.h. zur Abwehr fähigen Hags, der den Weg versperrt und den Zugang zur "Welt" verriegelt. Warum kommt es zu dieser Verdichtung von "Weib" und "Hag"? Welche Gemeinsamkeit haben diese beiden Objekte im Geist des Künstlers?

Wiederum vermag uns die archetypische Symbolik eine

Antwort zu geben. Nicht nur die "weibliche Dreieinigkeit", auch der Hag gehört zum Symbolkreis des Mutter-Archetyps. Mit dem Hag verbindet sich, wie Neumann ausführt, die Vorstellung des sog. Geburtsbezirks:

"Der früheste heilige Bezirk der Urzeit ist wahrscheinlich der, in dem die Frauen geboren haben. Es ist der Ort, an dem die "grosse weibliche Göttin" herrscht, und von dem - wie noch in den späteren weiblichen Mysterien - alles Männliche ausgeschlossen ist. Nicht nur, dass überall - bis in die Moderne hinein, von den Ur- und Frühkulturen ganz zu schweigen - der Geburtsort ein Sakralort des weiblichen Lebens war, es ist auch evident, dass er im Mittelpunkt aller Kulte stehen muss, die der "grossen weiblichen Göttin" als Herrin der Geburt, der Fruchtbarkeit und des Todes geweiht sind. Wenn wir daher in Malekula "the birth enclosure"⁸⁰ nicht nur ein echtes Gehege finden, innerhalb dessen die Frauen gebären, sondern als Gehege um den Ort, an dem die Wiedergeburtsmysterien der Männer gefeiert werden - dann bestätigt dies nur ein allgemeines Gesetz.

So wurde das primitive Gitter, der Abtrennungszäun des weiblichen Geburtsbezirks, zum Zeichen für den heiligen Bezirk überhaupt und das Geburtsgeschehen vorbildlich für das Wiedergeburtsgeschehen, die Geburt zum "Höheren", in den Himmel, als Stern, Seliger oder Unsterblicher, wobei die Symbolik der Wiedergeburt stets auf die Geburt zurückgreift."⁸¹

Der heilige Bezirk, der durch den Zaun abgetrennt wird, wäre also der Ort, an dem die Wiedergeburtsmysterien der Männer gefeiert werden. Ueber ihn herrscht die "grosse weibliche Göttin", die unter ihrem benevolenten Aspekt Herrin der Geburt und der Fruchtbarkeit, unter ihrem nefasten Aspekt Göttin des Todes ist. Für den Mysteren, der sich in einem jener Riten, welche die vergleichende Religionsgeschichte als "rites de passage"⁸² bezeichnet, in diesen Bezirk begibt, steht seine gesamte Weiterexistenz auf dem

Spiel. Gelingt der Ritus, so eröffnet sich dem Mysten die Wiedergeburt, die immer eine Wiedergeburt zum Höheren ist. Aber der Ritus kennt auch das Scheitern der mystischen Bemühungen, dann erfährt der Myste die Grosse Mutter als Todesgöttin. Er bleibt dann ihr Gefangener und erleidet grausame Abtötung, sei diese nun physischer oder psychischer Natur.

Die Gefangenschaft im Reich der Furchtbaren Mutter, die nicht ewige Gefangenschaft zu sein braucht, findet ihren prägnantesten Ausdruck im Begriff des "Nachtmeergefängnisses", der in den Zusammenhang jener Mythen gehört, welche die sog. "Nachtmeerfahrt des Helden" (Frobenius) zum Inhalt haben.⁸³ Dabei wird, so unterschiedlich die Versionen der verschiedenen Mythenkreise auch sein mögen, der Held immer von einem Wasserungetüm im Westen verschlungen. Das Tier schwimmt mit dem Helden im Bauch nach Osten, wo es dem Verschluckten nach Bestehen vielfältiger Gefahren gelingt, sich aus dem Fischbauch zu befreien.

Eine der bekanntesten unter diesen mythologischen Erzählungen ist diejenige vom Kampf des Isis-Sohnes Horus mit dem Ungeheuer Typhon. C.G. Jung gibt dazu folgende Deutung:

"Typhon ist in der griechischen Sage ein Drache. Auch ohne diese Konstatierung ist es klar, dass der Kampf des Horus der typische Kampf des Sonnenhelden mit dem 'Walfischdrachen' ist. Von letzterem aber wissen wir, dass er ein Bild der furchtbaren Mutter darstellt, des gefräßigen Todes-schlundes, in welchem die Menschen zermahlen und zerstückelt werden. Wer dieses Ungeheuer überwindet, hat sich eine neue oder ewige Jugend erkämpft. Dazu muss man aber, allen Gefahren trotzend, meistens in den Leib des Ungeheuers hinabsteigen (Höllenfahrt) und dort unten einige Zeit verweilen (Nachtmeergefängnis)."⁸⁴

Der Held, dem die Befreiung aus dem Leib des Ungeheuers,

das die Furchtbare Mutter verkörpert, nicht gelingt, bleibt ihr Gefangener, er muss in der "Hölle", im "Nachtmeergefängnis", verweilen.

Hölle und "Nachtmeergefängnis", wie sie in jedem Wiedergeburt-Ritus in irgendeiner Form vorkommen, haben ihr rituelles Äquivalent im Ort, an dem die Wiedergeburtsterien begangen werden, d.h. im abgezaunten Geburtsbezirk. Wenn nun also der Weiberhag in den von Moos'schen "Paraden" den Geburtsbezirk absperrt, der eine symbolische Entsprechung zur Hölle und Unterwelt bedeutet, verstehen wir auch, warum von Moos manche "Paraden" ahnungsvoll mit Titeln wie "Hades", "Inferno", "Unterwelt" etc. bezeichnet hat. Das heisst allerdings nicht unbedingt, dass in anderen Werken, die das "Parade"-Motiv zeigen, aber andere Titel tragen, der Mutterbezirks-, resp. Unterweltsaspekt nicht gemeint ist. Es scheint vielmehr, dass - wie bei den nach den Schicksalsgöttinnen betitelten Bildern - der Titel nur einen einzelnen Aspekt aus einem Gesamtzusammenhang herausgreift, der mehr oder weniger deutlich in allen "Paraden" gegeben ist.

Auf welcher Seite des "Zauns" befindet sich aber die "Unterwelt", das "Gefängnis des Helden" - diesseits oder jenseits? Es kann eigentlich nur diesseits sein, das verlangt schon die Bilddramaturgie: der Betrachter gerät so in die Rolle des gefangenen Helden und blickt ihm - aus der Untersicht, was den beklemmenden Effekt verstärkt - auf den die Raumbühne verriegelnden Weiber-Hag. Es ist die Situation der direkten Konfrontation, des Aug' in Auge mit dem Feind. Und noch ein Argument spricht für diesseits: Zumindest in den "Parade"-Bildern hält von Moos im Grunde genommen an der traditionellen Auffassung des Bildes als eines Fensters zur Welt fest. Damit aber ist die Welt, die durch den Hag verriegelt wird, in der Bildtiefe zu suchen. Für ein an perspektivisches Sehen gewöhntes Auge ist die versperrte Sicht in die Raumtiefe ein überzeugendes visuelles

Aequivalent für Gefangenschaft. Das Durchbrechen des Zaunes, das wohl mit einer Oeffnung des Tiefenraumes einhergehen würde, wäre demnach (wieder) zur Welt kommen, Geburt oder Wiedergeburt, auf jeden Fall Entkommen vor der Furchtbaren Mutter. Aber weder in unserem "Parade"-Beispiel noch in einem anderen Bild der "Parade"-Ikonographie wird der Weibhag durchbrochen. Der Blick des Betrachters prallt zurück wie vor einem vermauerten Fenster, und der Gefangene bleibt wohl eingesperrt. Wo aber ist dieser Gefangene? Er ist im Bild nicht dargestellt, und doch ist er mit dabei. Er steht als Maler vor dem Bild, und der Betrachter findet sich in seine Position versetzt.

1.2.4. DIE GORGO

Dass der Muttergefangene in "Parade" nicht dargestellt ist, bedeutet nicht, dass von Moos ihn nie gemalt hätte. Um ihn jedoch zu erkennen, müssen wir uns nach seinen Merkmalen fragen. Es ist dies die Frage nach dem Schicksal des "Helden", dem es nicht gelingt, die Nachtmeerefahrt zu einem guten Ende zu bringen, der sich aus dem Nachtmeergefängnis nicht zu befreien vermag. Wie der Myster, der beim rite de passage scheitert, wird er von der Furchtbaren Mutter überwältigt und erleidet den psychischen oder physischen Tod, denn die Furchtbare Mutter ist die Göttin des Todes. Als Gegenbild zur Guten Mutter, der Göttin der Fruchtbarkeit, des Wachstums und des Lebens, ist sie die grosse Unfruchtbare, die Abtöterin und Verderberin. Unter den mythologischen Personifikationen der Furchtbaren Mutter ist wohl die bekannteste die griechische Gorgo oder Medusa:

"Der erstarrenmachende Blick der Medusa gehört zum Furchtbarkeitsbezirk der grossen Göttin, denn Starr-Sein ist das gleiche wie Tot-Sein. Diese Wirkung des Furchtbaren steht im Gegensatz zur Lebendigkeit des Lebensstromes, der in allem Lebendigen fließt, und bedeutet psychisch Versteinerung und Verkalkung. So ist die Gorgo das Gegenbild des Lebensschosses als Todesschoss oder Nachtsonne".⁸⁵

Wir dürfen nicht erwarten im von Moos'schen Werk das Bild der Gorgo in Abbildtreue zu antiken Vorbildern zu finden. Seine Ikonographien sind nicht das Produkt bewusster historistischer Nachahmung mythologischer Darstellungen, sondern beruhen auf der "inneren Erzeugung archetypischer Bilder" (C.G. Jung). Nach dem Gorgoneion, dem schlangenumwundenen Gorgonenhaupt, wie von der Medusa Rondanini des Phidias bis zu Arnold Böcklin unzählige Darstellungen gefunden hat, suchen wir bei von Moos vergeblich. Gehen wir allerdings zurück auf die urtümlichsten Gorgo-Bildnisse,

diejenigen der griechischen Frühzeit, so erkennen wir, welche bedeutende Rolle dieser archetypischen Gestalt im von Moos'schen Werk zukommt. Die Urform der Gorgo-Darstellung ist, wie Karl Kerényi ausführt, die Maske:

"Maske und Gorgo sind nicht auseinanderzulegen, sie sind identisch. Die beiden ältesten Typen der griechischen Maske - der männliche Urtyp: Dionysos und der weibliche: die Gorgo - haben dies als Gemeinsames. Sie sind die Masken ..."⁸⁶

Die Maske ist das erstarrte Gesicht par excellence. Sie hat ihren Ursprung im Gesicht des Toten, in der Totenmaske. Dem liegt wohl die Beobachtung der Veränderung zu Grunde, die der Tod am Körper bewirkt. Im Tode erstarrt der Mensch, und die Leichenstarre findet ihren erschreckendsten Ausdruck auf dem Gesicht. Das Maskenwesen steht darum bei den Völkern der Frühzeit in engstem Zusammenhange mit dem Tod und dem Totenkult; in ihrer archaischen Verwendung stellen Masken wahrscheinlich immer die Toten dar.⁸⁷ So erstaunt es nicht, dass die griechische Archais mit der Maske die Vorstellung der Starre und des Todes verbindet und daher die Gorgo als weibliche Maske darstellt. Derart verdichten sich in der künstlerischen Gestaltung die beiden wichtigsten Charakteristika der Gorgo: ihre Weiblichkeit - sie ist ja eine nefaste Erscheinungsform des Mütterlichen - und ihr Todesblick, der Erstarren lässt. Dass die Erstarrenlassende selber als Erstarrte dargestellt wird, erklärt sich aus der "Logik" des primitiven Denkens; für dieses ist die Gorgo identisch mit ihrer Haupteigenschaft, d.h. sie ist die Totenstarre.

In ihrer archaischen Gestalt als selber Erstarrte, als tote, hohle Maske tritt uns die Gorgo und auch der von ihr Abgetötete - wie im Kapitel über das Masken-Motiv zu zeigen sein wird - in zahlreichen von Moos'schen Bildern entgegen. Wiederum dürfen wir den von Moos'schen Archaismus nicht primär als bewusste historistische Bezugnahme

deuten; es geht auch in diesem Fall vielmehr um die von Jung erwähnte "innere Erzeugung archetypischer Bilder". In den von Moos'schen Gorgo-Masken spricht sich eigenes Erleben aus. Dieses Erleben ist - wie wir noch sehen werden - geprägt von der tiefen Erfahrung, dass die Todesmutter immer auch eine tote Mutter ist.

Die Abtötende und Erstarrenlassende als Abgetötete und selber Erstarrte erscheint im von Moos'schen Werk nicht nur als Maske, sondern auch als Brustbild und Ganzfigur. Dabei wird der Eindruck der Starre und Totheit vor allem durch die malerische Stofflichkeitsbeschreibung erzielt. Fast alle von Moos'schen Figuren zeigen mehr oder weniger ausgeprägt die Zeichen der Versteinerung, Verkalkung, Verholzung, Metallwerdung. Von Moos entwickelt eine wahre Meisterschaft darin, Maltechniken zu erfinden, die ein von Natur aus Weiches und Bewegliches als Verhärtetes und Erstarrtes, ein Organisch-Lebendiges als Anorganisch-Totes erscheinen lassen. Jener Erstarrungs- und Abtötungsaspekt des Archetyps der Grossen Mutter, der sich für die Antike in der Gorgo personifizierte, beherrscht das von Moos'sche Werk weit über die Maskendarstellungen hinaus. Die Maske erlaubt nur eine besonders prägnante Darstellung dieses Gorgo-Aspekts, aber von Moos hat eine ganze Reihe anderer, ebenso wirkungsvoller Möglichkeiten gefunden, diesen zum Ausdruck zu bringen, vor allem durch die Verdichtung von weiblicher Figur und Stein oder Eisen. Ein frühes Beispiel dafür ist "Die Versteinte" (Abb. 39). Aber nicht nur mit der weiblichen Einzelfigur verbindet sich die Vorstellung des Versteinten, Erstarrten, Abgestorbenen, sondern auch mit den mehrfigurigen Kompositionen, vor allem denen des ikonographischen Typus der "Paraden". Wir haben das Motiv des "wehrhaften Hags" als symbolische Darstellung verschiedener Aspekte der Grossen Mutter erklärt. Einer dieser Aspekte ist derjenige, der durch die Schicksalsgöttinnen verkörpert wird; ein anderer ist derjenige des Zauns um den Geburtsbezirk,

der Gefangenschaft im Reiche der Mütter bedeutet. Der Nachweis des Gorgo-Aspekts im von Moos'schen Werk eröffnet nun die Möglichkeit, die drei Figuren in "Parade" als Darstellung der Gorgonen zu erkennen. Nach dem Vorbild der Gorgo-Maske stellt von Moos auch die Gorgonen, die ja ebenfalls durch ihre Blicke zu Tode erstarren lassen, als selbst zu Tode erstarrte dar. Die drei gorgonischen Figuren in "Parade" sind sowohl im Material, das sich, soweit es überhaupt identifiziert werden kann, zwischen glühender Lava oder Kohle, Stahl, Eisen und Gestein bewegt; als auch in der Form, die an Kiesel, Knochen und geschmiedetes Eisen erinnert, weit vom Lebendigen abgerückt. Aber nicht sie, nicht die Gorgonischen, sind es, die den Erstarrungstod erleiden, sondern derjenige, den sie anblicken und der im Bild nicht zu sehen ist: der Held, der sich aus dem Nachtmeergefängnis nicht zu befreien vermag.

holt, auch diese Vorzeit, die phylogenetische."

- 69) Erich Neumann: Ursprungsgeschichte des Bewusstseins, S. 7
- 70) Von Moos bezieht sich hier auf eine Gruppe von Bildern, die drei bis sechs nebeneinander stehende, dem Betrachter frontal entgegenblickende "Weiber" zeigen. Solche Bilder tragen häufig den Titel "Parade"; die gleiche Ikonographie wird aber oft auch mit andern Titeln wie "Hades", "Inferno", "Danse Macabre" u.a.m. bezeichnet.
- 71) Die Gespräche mit Max von Moos, bei denen der Fragesteller nicht namentlich genannt ist, wurden vom Verfasser selbst geführt.
- 72) Von Moos verdichtet hier im sprachlichen Ausdruck zwei Sätze zu einem. Der erste dieser Sätze lautet ungefähr "Dieses (sc. das Ungeborene) übt auf mich je länger je mehr eine Faszination aus". Der zweite hiesse etwa: "Dieses (das Ungeborene) beschäftigt meine Phantasie je länger je mehr". Was hier im sprachlichen Ausdruck vorgeführt wird, nämlich die Verdichtung zweier Elemente, die zueinander in einer bestimmten Beziehung stehen, wiederholt sich im künstlerischen Bereich derart häufig, dass wir in ihr eines der wesentlichen Gestaltungsmittel des Künstlers erblicken dürfen.
- 73) Interview mit Max von Moos vom 14. Jan. 1977. Die Interviews zu Bildern, die ich mit dem Künstler durchführte, fanden in Schweizer Mundart statt und wurden von mir anschliessend in die Schriftsprache übersetzt. Dabei wurde nicht versucht, die Äusserungen des Künstlers zu "glätten", charakteristische und schwer übersetzbare Dialektausdrücke wurden übernommen.
- 74) zitiert nach: H.J. Heusser: Max von Moos - eine Biographie, S 259
- 75) Interview mit Max von Moos vom 15. Nov. 1974

- 76) Johann Jakob Bachofen: Das Mutterrecht - Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur, Frankfurt a.M. 1975 (erstmalig erschienen 1861)
- 77) Erich Neumann: Ueber den Mond und das matriachale Bewusstsein, in: Zur Psychologie des Weiblichen, 2. Aufl., München 1975, S. 59 f. (erstmalig erschienen 1953)
- 78) S. Freud: Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci, (erstmalig erschienen 1910), Ges. Werke Bd. VIII, S. 191
- 79) ebenda, S. 142
- 80) Neumann bezieht sich hier auf: John W. Layard: Stone Men of Malekula: Vao, London 1942
- 81) E. Neumann: Die Grosse Mutter, S. 157
- 82) Zum Begriff des "rite de passage" siehe: Gerardus van der Leeuw: Phänomenologie der Religion, 2. Aufl., Tübingen 1956, S. 213 ff.
- 83) Leo Frobenius: Das Zeitalter des Sonnengottes, Berlin 1904. Frobenius vergleicht Mythen verschiedenster Völker, welche die sog. Nachtmeerfahrt zum Inhalt haben.
- 84) C.G. Jung: Symbole der Wandlung, Ges. Werke Bd. 5, Olten 1973, S. 324
- 85) E. Neumann: Die Grosse Mutter, S. 163
- 86) Karl Kerenyi: Mensch und Maske, in: Eranos Jb. 1948/XVI, Zürich 1949, S. 186
- 87) dazu: Karl Meuli: Schweizer Masken, Zürich 1943
- 88) Interview mit Max von Moos vom 15. Juni 1975 (Ausschnitt aus Bildbeschreibung)
- 89) Interview mit Max von Moos vom 7. Sept. 1975
- 90) Interview mit Max von Moos vom 7. Sept. 1975

LEBENS LAUF

Ich, Hans-Jörg Heusser, wurde am 30. Mai 1942 als Sohn des Heusser, Hans, städt. Beamter und der Emilie Heusser-Wiederkehr, Sekretärin, in Zürich geboren. Ich bin Bürger von Zürich. Die Primar- und Mittelschule besuchte ich in Zürich. Im Jahr 1962 bestand ich die Eidg. Matura, Typus B. Anschliessend bildete ich mich zum Journalisten aus. Ich besuchte Vorlesungen in Jurisprudenz, Oekonomie, Soziologie und Kunstgeschichte an der Universität Zürich und absolvierte ein Redaktionsvolontariat bei der "Weltwoche". 1966 trat ich eine Stelle als Redaktor bei der "Tagesschau" des Schweizer Fernsehens an. Ins gleiche Jahr fiel meine Heirat mit Regula Markun und die Geburt meines Sohnes Simon. Die Ehe wurde 1970 geschieden. Ab 1969 studierte ich an der Universität Zürich Kunstgeschichte, Ostasiatische Kunstgeschichte und Religionsgeschichte. Daneben arbeitete ich als freier Mitarbeiter weiter am Schweizer Fernsehen, später als Inventarisator beim "Inventar der schützenswerten Ortsbilder der Schweiz" (ISOS). Seit 1972 bin ich mit Sibylle Keller verheiratet. Anfangs 1976 schloss ich mein Studium mit dem Lizentiat ab. Danach trat ich eine Halbtagsstelle am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft in Zürich an und arbeitete gleichzeitig an der vorliegenden Dissertation. Seit dem 1. Januar 1978 bin ich am erwähnten Institut als Leiter der Abteilung "Dokumentationszentrum für die zeitgenössische Schweizer Kunst" ganztags angestellt.

